

El cinema negre segons Romà Gubern (I)

Durant el mes de setembre passat vam impartir el segon curs de cinema al Centre de Cultura, dedicat en aquesta ocasió al cinema negre. Hi participà Romà Gubern amb unes ponències magistrals que hem volgut reproduir a Temps Moderns a partir d'aquest número, en una sèrie que continuarà durant les properes edicions

Romà Gubern

El cinema negre és una mena de tema inacabable, perquè, tot i que en teoria, es diu que la seva etapa daurada va del 1941 al 1958, però en fi encara ara es fan pel·lícules negres. He portat, a part de la meua dissertació, una petita antologia que dura mitja hora de fragments de pel·lícules negres per comentar aspectes estètics de l'ús de la llum, de l'enquadrament, de l'angulació; un tema molt important com és la vessant psicoanalítica del gènere, la identitat... en fi, és una mena de mostrar de fragments de pel·lícules per il·lustrar si tenim temps, perquè parlar de cinema sense imatges és una mica complicat, les imatges diuen més que les paraules.

El cinema negre, després veurem que té antecedents i precursors, és bàsicament un gènere o una escola? — és una discussió canònica en aquest cas—. Comença l'etapa daurada del gènere als anys quaranta, el cinema americà debuta amb una pel·lícula enlluernadora que és *Ciudadano Kane*, de l'any 1941, i esmento aquesta pel·lícula perquè ja té molts elements d'estètica negra, des de l'ús del *flash back*, com a *Retorno al pasado* o *Pérdición*, en què és un dels components característics; l'ús de l'angulació de la càmera, l'ús de l'enquadrament, de la llum... de manera que *Ciudadano Kane*, que no és una pel·lícula negra, però



Pérdición.

El último refugio.



Ciudadano Kane, de l'any 1941, i esmento aquesta pel·lícula perquè ja té molts elements d'estètica negra, des de l'ús del flash back, com a Retorno al pasado o Perdición, en què és un dels components característics; l'ús de l'angulació de la càmera, l'ús de l'enquadrament, de la llum...

és on hi ha molts elements estètics que l'escola negra aprofita i recicla.

L'any 1941, és també l'any d'*El halcón maltés* de John Huston, basada en una novel·la de Dashiell Hammett, i és també l'any d'*El último refugio* de Raoul Walsh amb guió de Huston. En les dues pel·lícules amb el mateix protagonista: Humphrey Bogart. Perquè veieu que és un any, com diuen en llatí, d' *status nascendi*.

Hi ha una sèrie de factors industrials que ajuden a entendre una mica l'aparició del cinema negre, perquè és una gran indústria i sobretot el cinema americà, molt més que l'europèu; per tant els condicionaments industrials no es poden subestimar. Anomenaré alguns d'aquests factors, que són cabdals al meu entendre: primer, un episodi jurídic, que és el principi del final de l'*Studio System*, del sistema d'estudis.

Perquè els productors independents, que naturalment estaven perjudicats per l'estructura oligopòlica o quasi monopòlica de les *majors*, de les grans companyies, que tenien producció, distribució i exhibició, per tant amb una estructura de tipus oligopolístic. Els productors independents ja portaven anys als tribunals, batallant per aconseguir la desvinculació; és a dir, que els productors trenquessin aquesta cadena que arribava fins a l'exhibició. A l'any 1948 efectivament, el Tribunal Suprem americà, decreta, obliga a les *majors* a desprendre's, abandonar el sector d'exhibició. Això va ser un terratrèmol important, com deia fa un moment, el principi del final de l'*Studio System*, que eren factories on tot estava regulat com una fàbrica en cadena: des de l'escriptura del guió... en fi, es trenca aquest model clàssic.

El segon factor dels anys quaranta important des del punt de vista industrial és l'aparició de la televisió. La televisió neix abans de la Segona Guerra Mundial, que momentàniament paralitza el seu desenvolupament, però que, quan s'acaba, prest es reprèn. El que passa és que no hi ha una regulació de la televisió i, per tant, dels aparells públics i apareix una mena de selva caòtica d'interferències, perquè cadascú col·loca la seva antena, no hi ha un repartiment de freqüències, per tant entre el 1948 i el 1952 el govern

americà decreta una congelació en la concessió de freqüències.

De seguida es veu que la televisió comença a robar espectadors a les sales de cine, un fenomen conegudíssim avui dia, quan encara es parla d'aquest tema.

En una primera fase, les productores decidixen no llogar pel·lícules a les televisions esperant estrangular-les per falta de material, però passa que els petits productors independents de sèrie B, de *westerns* i serials,



Fritz Lang.



Perdición.



Retorno al pasado.



Raoul Walsh.



El halcón maltés.



Retorno al pasado.

en comencen a subministrar, això fa que la televisió continuï viva.

També s'inicia una procés d'osmosi de professionals, Bob Hope, Robert Montgomery, Lucille Ball... actors i directors que comencen a passar-se, en un fenomen osmòtic que ha durat fins ara; aquí tenim el Mario Camus o Vicente Aranda.

En una campanya d'espectacularitat, el cinema intenta diferenciar-se de la televisió amb les macro-pantalles apaïssades. Primer el *Cinerama*, després el *Cinemascope*, per tant, una batalla espectacular contra la petita pantalla.

Un altre factor és la major permissivitat de la censura en el cas del cinema, per tal de competir amb la televisió que més que un espectacle era un *family show*, un espectacle familiar, que per tant té un sostre de permissibilitat en temes d'erotisme, en violència...

La censura en el cine està més autorregulada en fer-se més permissiva per permetre una més eficaç competència en contra de la televisió.

I l'últim factor d'aquest context del sistema de Hollywood és el *mcCarthyisme* —que és molt important— la *cacera de bruixes*. Derrotada l'Alemanya hitleriana, vençut el Tercer Reich, Estats Units es troba que té un altre enemic. Ja durant la guerra, el general Patton —hi ha una biografia de Patton, un biopic que va guanyar fins i tot un Oscar si no recordo malament— que en un cert moment, quan Alemanya

estava a punt de ser derrotada, va suggerir a Eisenhower "per què no ens aliam amb els Alemanys i anem contra els soviètics..." que era l'enemic principal, l'enemic del capitalisme.

Per tant, un cop derrotat el Japó militarista i l'Alemanya hitleriana, es dibuixa una bipolaritat: Rússia, que era un país, que econòmicament amb l'estalinisme, un sistema extremadament repressiu no hi ha dubte, cosa que no es pot dissimular, però certament va saltar d'un país agrari a un país industrial. Stalin va fer una Revolució Industrial accelerada a un preu humà enorme. Clar, quan l'any 1948, la Unió Soviètica fa la primera prova atòmica, es demostra que Estats Units té al davant un enemic, un antagonista amb poder atòmic, cosa que no és cap broma.

Per tant, aquesta popularitat de la Guerra Freda, explica el perquè del *mcCarthyisme*, però no el justifica. Efectivament una sèrie de polítics, el més destacat però no l'únic va ser el senador Joe McCarthy de Wisconsin, Richard Nixon —futur president dels Estats Units— van iniciar una campanya institucional contra la presumpta infiltració comunista al món intel·lectual en general: a la ràdio, a les universitats... però és clar, van començar pel cinema perquè tenia un glamour, un àura publicitària investigar una infiltració comunista a Hollywood, perquè era un tema d'interès públic; i efectivament, la primera investigació va co-

mençar a l'octubre de 1947, les primeres llistes que van sortir de presumptes comunistes o afilats al Partit Comunista, sobretot apuntaven als guionistes, el sector dels guionistes era el més vulnerable, el món de les idees, el món dels arguments, el món de la creativitat... Total, que d'aquí van sortir una sèrie de professionals que es van negar a donar la seva filiació política al Subcomitè del Congrés i van ser processats i condemnats a presó per desacatament al Congrés, el famós grup dels *Hollywood ten*, els deu primers —encara que n'hi va haver més—. En una segona tanda d'investigacions a l'any 1951, aquesta persecució del *mcCarthyisme*, atacant el sector més inconformista, més crític, més radical de Hollywood naturalment va tenir un efecte sobre la tradició crítica del cinema produït durant el *New Deal*. N'hi ha una sèrie de films anteriors com *Furia* de Fritz Lang, Wellman, John Ford amb *Las uvas de la ira*, que tenen un component crític i social important.

Aquest cinema desapareix absolutament de Hollywood, i alguns dels guionistes perseguïts, encausats, es refugien en el cinema negre, perquè ofereix una visió no conformista sinó crítica i pessimista de la societat, en què l'ambició, les lluites subterrànies, la rapacitat, la cobdícia econòmica. Una visió no conformista de les relacions humanes, socials i de poder, que és una lectura obliqua i crítica del teixit social americà. ■